

# 演員的世界

從古希臘時期開始，民主的運行就仰賴哲學家和富有創造力的藝術家。透過對人類生存其中且嘗試自我改進的社會條件，持續進行探測、刺激及質疑而獲致繁榮。獨裁者最早的行動之一，就是扼殺那些對奴役人民的教條能激起異議的藝術家和思想家們。藝術家能引起公眾的好奇心和意識，因而威脅到掌權者。近代歷史中有無數例子：希特勒不只封殺挑戰政權的當代藝術家，還有德國古典主義藝術家如席勒和歌德那些捍衛自由思想、斥責反猶太的作品。他也禁止貝多芬的歌劇《費黛里奧》(Fidelio)的演出，因為這齣歌劇支持因政治信仰而被監禁的人。反對獨裁者的現代藝術家不勝枚舉，在南非的種族主義、拉丁美洲的軍隊壓迫，以及美國藝術家對麥卡錫<sup>①</sup>的抗爭中都看得到他們的身影。這些人為藝術的力量樹立榜樣。

身為演員的我們，不能無視於所處世界、國家和周遭環境的需求。我們必須確立自己的觀點。「自我的一代」(me generation)造成很多年輕人重新覺醒，開始關心社會，但這往往伴隨著一種徒勞無功的感覺，認為個人的行動不會改變什麼。但我確信如果我投了一票，其他數以千計的人也會做同樣的事，就算我只為飢荒、環保或公民自由捐出一塊錢，其他數以千計的人也會捐錢。我還知道如果不付出、不做任何事，會有更多人也忽略這些事。

一旦我們開始去學習關於世界的問題，並了解我們的國家和這些



<sup>①</sup>這裡的「我們」指的是美國人，以及美國參議員麥卡錫提倡的全國反共「十字軍運動」，造成當時許多文藝人士的迫害。

問題之間的關係，我們就可以處理自己身邊的問題。「無論對錯，祖國就是祖國！」<sup>②</sup>) 這句話常被斷章取義，使用在*非關*愛國的、甚至是危機的狀況中。國家就像人一樣，永遠都有進步的空間。努力讓自己變得更好、為任務而效勞，這是負責任的公民在精神上的義務。身為表演者的附帶責任，就是參與善心好事的服務。一旦我們注意到這些事，我們對同胞就會有本能的同情，我們就會無止盡地運用我們的時間和天賦，來幫助饑餓、生病、無家可歸的人，並抗議核子武器的擴散、不公平的戰爭和壓迫。然而，在我們的社會中，對虛假的國家價值和剝削的教育制度顯然不予反抗。現下我們對改變是很馬虎的，甚至對我們自己的職業也一樣。用無知當作辯解或抱持駝鳥心態，假設個人的行動沒有用，這只會造成更嚴重的奴役。

我要回到劇場藝術的起源，簡單追溯其歷史發展，希望能讓你探索劇場藝術是如何及為何達到高峰？為何時常陷於崩壞？為何在美國劇場藝術被認為是「宿疾纏身」(The Fabulous Invalid)？為什麼無論劇場藝術美妙與否，都不該被當成宿疾看待？

古希臘劇場以巨大的競技場舞台，提供大眾知識的啟發，也帶來心靈淨化的作用。傳到羅馬之後，獨裁者只注重娛樂效果，漸漸衰退成沒有靈魂的表演。劇場式微了，競技場舞台也毀壞了。(今日的舞台充斥著多少類似的表演——有時甚至還會出現溜冰鞋？<sup>③</sup>我們任憑多少劇院毀壞或變成廢墟？) 數世紀後，中古黑暗時期的人尋找光明，劇場以宗教形式的「神蹟劇」和「受難劇」重新出現。最後劇場流入街道和市場，巡迴劇團以模仿、搞笑、即興演出他們對地方政治問題的看法，提出永遠迷人的問題：關於愛情、性和家庭生活。(想想今天我們努力企圖尋回觀眾時，不是也佔用了不少教堂、車庫或地下室？)

劇場的繁榮重生始於伊莉莎白時期，在新的時代由德國和法國的偉大詩人及劇作家延續。國家元首認同好的劇場可以反映社會的榮耀，因而加以贊助支持。這至今在國外<sup>④</sup>仍是慣例，即使很多劇院對抗官僚化銷售機制入侵，威脅到藝術對國家的真正貢獻。在歐洲，



022

演員的挑戰  
A Challenge for the Actor

劇院可以同時得到來自邦政府和市政府的補助，（在德國，劇場還有來自企業和勞工的補助。）透過持續合理的供應，觀眾也發展出看戲的習慣。這已經變成他們生活的一部分了。（我在維也納的城堡劇院〔Burgtheater〕排隊買票時，聽到一位年輕女生和朋友聊她當售貨員的煩惱。然後她很平常地問起朋友對最近一部電影的意見，朋友答說：「我還沒看，如果可以來看戲，為什麼要去看電影？」）這些受到補助的劇院是國家劇場的棟樑，欣然和商業劇場、實驗劇場及政治歌舞秀比鄰而居。它們提供了大量多元的選擇，不只為了大眾，而且是為了讓演員能自己決定要在哪種劇場工作。（在德國和奧地利的州屬劇院，演員是終身職，有給薪假及和薪水相等的退休金。）

強調劇場補助的重要性，並非暗示這必定是解決藝術家問題的最佳方法，而是要強調有了這些支持，表示確認了戲劇的文化優勢以及對社群的價值，和樂團、歌劇、舞團、博物館、圖書館同樣重要。這意味著對劇場藝術家的尊敬。在美國，我們還得自己爭取這份尊敬和支持。如果想脫離目前陷入商業化的困境，我們就需要這麼做。但我們又是如何陷入這個窘境的？

每當我對美國劇場的現況感到失望時，我就提醒自己我們國家是多麼年輕，我鼓起勇氣去了解從荒野到文明的發展速度。美國歷史頭一百年幾乎都在清理、開闢荒野，以提供庇護所和可耕種的土地，慢慢地才有了教室、教堂和市政廳。接下來是創建可以運作的政府、和殖民溝通、追求更高的教育，藝術還得排隊慢慢等。

等到我們開採自然資源，透過毛皮、木材、棉花的交易而經濟自立，才開始被視為變成值得開發之地。來自外國殖民地老闆的新壓迫，不可避免地引起反抗。我們的開國元勳援引希臘哲學，承諾所有人自由和正義，甚至是追求快樂的權利。履行這些承諾的戰役至今尚未獲勝。我們花了很長時間去接受「所有人」的正義和自由代表什麼



②「My country, right or wrong!」這是當初海軍領導人物 Stephen Decatur 在 19 世紀初發表的演說裡的一句話，後被節錄使用。

③ 百老匯音樂劇曾讓演員穿輪鞋在舞台上溜來溜去。

④ 這裡指的是歐洲國家。

意義，而那個意義現今正面臨嚴峻的考驗。我相信個人追求快樂的權益一直遭到扭曲，並在損害他人利益的情況下被濫用。「自由企業」已經變成控制其他人的權力，甚至不惜毀掉別人。公司購併不是為了替他人服務，而是為了個人致富和自我壯大。我們的劇場正是這樣的社會的一部分。

劇場的演進不僅令人著迷，而且和我們當下的困境有密切關係。<sup>①</sup>我們從清教徒繼承了這些想法：所有劇場形式都是不道德的，所有的表演者都是浪子、妓女和騙子（事實上有些真的是，不論是過去或現在）。殖民者逐漸定居，除了馬里蘭州和維吉尼亞州，法律全面禁止任何表演。這些法律到獨立戰爭一百五十年後才取消，而禁止演員葬在聖地的法律，則直到二十世紀才正式廢除。（十九世紀末，紐約的「街角小教堂」（Little Church Around the Corner）成為第一個核准演員埋葬和結婚的教堂——這也是為什麼我第一次結婚選在那裡！）儘管如此，永遠都有演員願意對抗這些障礙，準備好滿足人們對於娛樂的渴望，提供煩人生活中的慰藉，即使水準簡陋粗糙。

法國和西班牙殖民者成立了幾個表演團體，但英國移民演員的影響才真正長遠。一開始，他們在市政廳和酒館的臨時舞台表演，將表演稱之為演講或「道德對話」，以逃避法律規範。劇團的數量逐漸增加，1752年維吉尼亞州威廉斯堡的商人，替華特·莫瑞（Walter Murray）和湯瑪士·肯恩（Thomas Kean）的劇團蓋了第一個真正的劇院。這些劇團常是家族事業，父母、小孩加上其他演員一起表演。他們共同分攤收入，和今日大部分的演員一樣，為了生活四處演出。他們會演出英國劇目，如莎士比亞和復辟時期<sup>②</sup>的劇作家，還有德文和法文翻譯的道德劇，通常是因應時間、預算和受歡迎程度而刪減過的版本。他們到處旅行，尤其是在比較有文明教養的城鎮，如北卡羅萊納州的夏洛特市、費城、紐約和獨立戰爭後的波士頓。旅途通常很危險，道路和交通工具都糟透了，但即使在西部拓荒時期，也有演員跟著遷徙。

美國本土演員一開始加入英國劇團就有自卑情結，而且似乎隨著時間愈加嚴重。十九世紀初，夏洛特·庫希曼（Charlotte Cushman）



024

演員的挑戰  
A Challenge for the Actor

和艾德溫·佛雷斯特（Edwin Forrest）是第一批美國出生的演員，他們熬過嚴酷的困境而成為重要的表演者。十九世紀隨著英國傑出訪問演員不斷前來，這種殖民的自卑感持續存在，直到今天都還未能完全擺脫。我們仍受英國同儕影響，當然也還是缺乏自我價值感。

威廉·鄧祿普（William Dunlap）出生於1776年，他是第一位美國劇作家，他發展出清教徒可以接受的道德劇。他的作品是所有人都喜歡的通俗劇（Melodrama），包括沒有受過教育的觀眾。這些戲就如同社會問題的倒影，反映貧困、酗酒、政黨控制和奴隸制度的問題，它們提供觀眾正義的答案：壞人受制裁、受害者被拯救或上天堂（《湯姆叔叔的小屋》〔*Uncle Tom's Cabin*〕和《酒鬼》〔*The Drunkard*〕是美國經典作品）。看戲的人透過眼淚、歡呼和噓聲，從日常煩惱中得到釋放。漸漸地，通俗劇的形式越來越有技巧和想法，變得更精巧，並成為劇場主流多年，在不同劇團演出，還有各自劇目的備用演員。通俗劇在十九世紀末退場，新的社會寫實主義者登陸：易卜生、契訶夫和蕭伯納，他們不只對演員有更多要求，也深深影響了年輕劇作家——包括尤金·歐尼爾（Eugene O'Neill）。

在讀到十九世紀的美國劇場史時，我一向著迷於傳統感。但當我第一次鑽研堪稱最偉大的美國演員之一艾德溫·布斯（Edwin Booth）的自傳，一切都變得生動了起來。我突然能和那個時代感同身受，覺得自己參與了演員每天的行程、想像他們工作的情形，從他們的掙扎中得到結論。

艾德溫·布斯出生於1833年，是英國演員朱尼亞斯·布魯特斯·布斯（Junius Brutus Booth）的第二個兒子。他在父親的劇團當學徒，在父親死前，也就是十九歲前，就已經學會簡單、寫實的表演，而不像他父親誇大情緒化、裝腔作勢的風格。在他的演員生涯中，自始至終都努力加強技巧，大量參與其他劇團的巡迴演出。（令我訝異



025

第一章  
演員的世界

① 參閱 Graff B. Wilson, *Three Hundred Years of American Theatre and Drama* (Englewood Cliffs, N. J., Prentice-Hall, 1973)。

⑤ 英國復辟時期約為西元1660~1710年，以喜劇為主。

的是，有一次布斯在西部礦區演出精簡版的莎士比亞劇，礦工大多是威爾斯人和英國人，他們會打斷演員，吼出被刪減掉的台詞——可見他們有多麼熟悉劇本。）在十九世紀後半那幾年，布斯變成最知名的演員兼經紀人，他有自己的劇團，創造出所謂演員的黃金年代。最後布斯到其他劇團擔任客席演員。他巡迴國外，以他的天賦和英國及德國的偉大演員們較量。他經歷了同為演員的弟弟約翰·維爾克·布斯（John Wilkes Booth）刺殺林肯的恐怖時期，這件事不只毀了他弟弟的事業，也讓演員這個職業名譽掃地。演員再次被當作流氓，甚至是殺人犯。艾德溫·布斯洗脫了這個汙名，在1893年逝世之時，人們哀悼稱他為「演員王子」（The Prince of Players），以表達對他的敬意。

今天，只要得到紐約格拉梅西公園（Gramercy Park）的演員俱樂部（Player's Club）同意，你就可以參觀他被保存為博物館的家。當你走進他的臥室，看到他的拖鞋放在床邊，你會像我一樣起雞皮疙瘩，想像他隨時會走進來，你可以看到他的服裝、道具、書和劇本漂亮地陳列著。希望這一切開啟你對於某個時期其他自傳的胃口。

這個年輕美國人1807年出生在紐約市，坐在包廂最後一排看表演時愛上了劇場，他知道自己不可能在美國的優秀戲劇中演出，所以反其道而行，去英國建立起事業。他變成那個世代最偉大的悲劇演員之一，他所飾演的角色如李爾王、夏洛克<sup>®</sup>和和奧賽羅，為他贏得歐洲所有的頭銜。1867年時，他在波蘭羅茲市巡迴時逝世，當地將他視為受尊敬的藝術家加以厚葬。他的名字是艾拉·阿爾德里奇（Ira Aldridge）——他是一位黑人。

黃金年代的每位演員兼經理，都有自己的劇場當基地，還有自己的劇團和自己選擇的劇目。每件事都在他的掌握中：表演、導演，有時甚至是編劇。這些演員演出通俗劇、古典劇和翻譯的新歐洲劇。他們巡迴演出，常破壞他們駐演劇團的穩定。他們彼此競爭優越地位，劇團名聲漸大，吸引了國外的傑出演員，有時不是隨著他們自己的劇團，而是以客席演員的身分加入美國劇團演出。當這些客席演員帶來大筆的利潤時，「明星制度」便開始得到主導權，由於這些客席明星要求常駐演員屈服於他們的表演方式，使得地方劇團的品質開始惡



026

演員的挑戰  
A Challenge for the Actor

化。(這聽起來很熟悉嗎?)很快地,身兼經紀人的演員交出他對劇團的責任,也當起了「客席明星」。配角變成方便好用的道具。這些情況都助長了新的人物誕生:不參加表演的製作人。

十九世紀後半,像奧古斯丁·戴利(Augustin Daly)和大衛·貝拉斯科(David Belasco)這些人,開始從剩餘的演員兼經紀人手中拿走控制權,雇用他們所領導的劇團,有時也幫這些劇團寫劇本,他們設計了越來越多豪華而場景真實的製作。他們對於發掘新星感到驕傲,像國王般統治他們,對待他們和其他演員就像照顧小孩一樣。演員失去了控制權,不只是對劇目、角色和詮釋本質的選擇,還有他們的私生活,他們被引導去滿足經理人設計出來的、可供販賣的公眾形象。(這樣的明星製造模式,後來被好萊塢片廠採用,也讓任何敢於反抗的演員被打入冷宮。)巴納姆(P. T. Barnum)是一位馬戲團老闆,他非常難得,不只在美國成立馬戲團,還製作舞台劇、引進外國演員、替他們蓋劇場。他曾說過:「娛樂業擁有所有面向的身分,從展示一隻猴子,到展覽最高級的音樂和戲劇藝術。」**正規劇場**(legitimate theatre)和**正規演員**(legitimate actor)這兩個詞就是從這個時期來的,用來區別比較受歡迎的娛樂業(show business,包括民歌手、馬戲、雜耍和滑稽劇),但不論是否**正規**,它們都是行業的一部分。

現在大部分的城市都有市立管弦樂團和歌劇團,受公民領袖認可為一種文化福利而得到贊助。劇場則被認為是商業的、名聲比較不好的繼子,不值得市民支持,而主要演員也沒有努力擺脫二流藝術家的汙名。他們滿足於個人的榮耀和讚賞,配角們則夢想得到同樣的地位。他們也不再分攤獲利,而是由管理者自行決定固定薪水,只有在戲上演的時候才領得到,他們現在是「受雇者」了。

像戴利和貝拉斯科的這種製作人,至少是在劇場紮根的人,無論他們有多專制,他們也曾是學徒演員、舞台監督和劇作家,熱情地參與製作的每一個環節。但到了十九世紀末,劇場真正的壞人以



⑥ 夏洛克是《威尼斯商人》劇中的主角。



028

演員的挑戰  
A Challenge for the Actor

非藝術家的形式出現了——生意人和企業家。在接下來的每一個世代裡，他們成功地施加影響力，壓抑那些渴望提供買賣商品以外需求的藝術家。1896年，查爾斯和丹尼爾·佛羅曼（Charles and Daniel Frohman）發現劇場有龐大的利潤，和其他六人組成了劇場聯盟（Theatrical Syndicate）。（我不知道「聯盟」或「企業」哪個字更讓我顫慄，因為它們都含有詐騙、剝削、奴役的意思。）他們創立劇場聯盟時，佛羅曼兄弟已經是商人兼經理人，這個組織繁榮地統治了十年以上，是非常具破壞力的壟斷。他們買或租下全國所有主要劇院，逼迫每個人在他們的保護下表演，指定誰演出、演什麼角色，他們的主要目的是讓劇院客滿好賺大錢，因此會迎合最大的多數和最低劣的品味，故意忽略身兼經紀人的演員想提高大眾意識、帶給觀眾知名劇作的想法，任何反抗的演員或製作人都被他們排除在外，必須去求助次等劇院，或是再回到非正規舞台演出。反抗的演員包括貝拉斯科，還有傑出的演員像明妮·麥登·費斯克（Minnie Maddern Fiske）、約瑟夫·傑佛遜（Joseph Jefferson），有趣的是還有尤金·歐尼爾的父親詹姆斯·歐尼爾（James O'Neill）。但是他們賺不到多少錢，1905年聯盟開始失勢，因為另一個壟斷事業出現：舒伯特兄弟（Schubert brothers），他們的傳奇延續至今。他們的房地產企業聯盟被其他人削弱，其中有些勢力至今仍在百老匯根深蒂固。

十九、二十世紀的過渡時期出現許多知名演員，他們的傳記很值得一看：茱莉亞·馬洛（Julia Marlowe）、海倫娜·莫潔絲卡（Helena Modjeska）、亞達·雷翰（Ada Rehan）、瑪迪·亞當斯（Maude Adams）、理查德·曼斯菲爾德（Richard Mansfield）、奧蒂斯·斯金納（Otis Skinner）、艾德華·休·薩森（E. H. Sothorn）、德魯家族（the Drews）、巴瑞摩家族（the Barrymores），還有很多其他演員。但在這之中，明妮·麥登·費斯克脫穎而出，成為我們的典範。她是勇敢的先驅藝術家，以清廉的立場對抗商人兼經理人的封鎖，在荒廢和臨時的劇院中演出，並維持住她的曼哈頓劇團（Manhattan Theatre Company），介紹易卜生的作品，以及那不斷被描述成極其「逼真」而「自然」的「新」表演方法。這段過渡期還出現一位非常優秀的黑



人演員，就是查爾斯·雪梨·吉爾平（Charles S. Gilpin），吉爾平詮釋《瓊斯皇帝》（*The Emperor Jones*）劇中的布魯塔斯·瓊斯（Brutus Jones），尤金·歐尼爾認為是「唯一完成我腦中對這個角色所有想法的演員」。吉爾平也是全國唯一的黑人劇團，紐約拉法葉劇場（Lafayette Theatre）的製作人。

當然，許多年輕的重要演員也在這段時期開始紮根：寶玲·羅德（Pauline Lord）、艾莉絲·布雷迪（Alice Brady）、海倫·海絲（Helen Hayes）、勞蕾特·泰勒（Laurette Taylor，我記憶中最偉大的女演員）、阿爾夫萊德·蘭特和琳恩·芳婷。<sup>9</sup>但在1900年代早期，各大城市及巡迴各地的「娛樂業」繼續活躍著——由爛演員佔據主導地位。

第一個外部的反擊行動，來自於一群捐款贊助其他藝術而知名的人：J. P. 摩根（J. P. Morgan）、安德魯·卡內基（Andrew Carnegie）、約翰·雅各·阿斯特（John Jacob Astor）和奧托·卡恩（Otto Kahn）。他們受到新近贏得國際讚賞的莫斯科藝術劇院的鼓舞，以現代技術設備及旋轉舞台建造了紐約新劇院（New Theatre）。他們雇用充滿理想主義的導演文索·艾姆斯（Winthrop Ames），以成立「常設劇團」為目標，成立囊括古典劇和獨特新劇的定目劇團。然而演出似乎仍以明星制度來管理，而且或許還有其他原因，這個投資在數年後失敗了，但是藝術家對二流大眾娛樂廣泛主導的抵抗已勢在必行了。

在大多數的世代中，你可以聽見這群人的牢騷和嘀咕，他們眼中的劇場是一種藝術形式。1915年那一年之中，誕生了對劇場未來有著長遠影響的三個獨立投資。愛莉絲和愛蓮·路易松（Alice and Irene Lewisohn）開始了街坊劇場（The Neighborhood Playhouse），屬於紐約市下東區亨利街建區的一部分。他們在那個社區服務了十五年，演出富有挑戰性的戲劇和表演，還創設了街坊劇場學校



<sup>9</sup> 參閱 Jared Brown, *The Fabulous Lunts* (New York: Atheneum, 1986)。書中勾勒出從上個世紀末到1960年時期許多栩栩如生的劇場景象，之外還鼓勵你專注而一心一意地追求你的目標。

(The Neighborhood Playhouse School of the Theatre)，至今仍是這類學校中的翹楚。而在藝術群聚的鱈角(Cape Cod)，普羅溫斯敦劇團(Provincetown Players)開始以才氣縱橫的蘇珊·葛蕾斯佩爾(Susan Glaspell)和丈夫喬治·克雷謨·庫克(George Cram Cook)所帶領的作家劇場。後來加入的人有艾德娜·聖文森特·米萊(Edna St. Vincent Millay)和年輕的劇作家尤金·歐尼爾，他們的作品由很有天賦的演員，賈斯柏·迪特(Jasper Deeter)和沃爾特·休斯頓(Walter Huston，約翰·休斯頓John Huston的父親)演出。冬季時，他們搬到格林威治村的麥克杜果街，在那裡持續到1929年股市崩盤為止。(誰說外百老匯是最近才出現的運動?)第三個團體是華盛頓廣場劇團(Washington Square Players)，在愛德華·古德曼(Edward Goodman)的領導下，致力於演出有意義的戲，他們和年輕的演員如凱薩琳·康乃爾(Katharine Cornell)和羅蘭·楊(Roland Young)，還有設計師如李·西蒙森(Lee Simonson)和羅伯·艾德蒙·瓊斯(Robert Edmond Jones)，以及作家如左伊·亞金斯(Zoë Akins)和菲利浦·莫勒(Philip Moeller)一起工作。但更重要的是，三年後他們和一些新加入者，為後來知名的劇場公會(Theatre Guild)打下基礎。

劇場公會成立於1919年，是美國歷史上這類投資中最長久、最成功的一個，橫跨近四十年，以支持者的資助，加上採用音樂會沿用多年的預售票制度來支付開銷，透過商業系統運作。另一個新的概念是在理事會的經營下運作，包含不只一位律師和一名營運經理，還有演員、設計師、導演和劇作家。在極盛時期，他們演出常備劇目劇團修改過的版本，還有那個時代最好的性格演員和新生代演員如蘭特夫婦(the Lunts)。他們讓偉大的設計師，如羅伯·艾德蒙·瓊斯、喬·麥哲納(Jo Mielziner)、唐諾·歐恩斯格(Donald Oenslager)和李·西蒙森，和作家如歐尼爾、席尼·霍華(Sidney Howard)、艾默·萊斯(Elmer Rice)、S. N. 貝曼(S. N. Behrman)、羅伯特·石伍德(Robert Sherwood)、馬克斯韋爾·安德森(Maxwell Anderson)，還有許多歐洲劇作家包括蕭伯納都有機會發揮。(請容許我岔開話



題，來說一個我最喜歡的故事，是關於蕭伯納和公會的相遇。有次演出時，因為怕落幕太晚，公會拍越洋電報請蕭伯納縮短他們正在預演的戲，好讓觀眾可以趕上最後一班車，蕭伯納發電報說：「請他們趕下一班車！」)

不可避免地，公會的理事會經歷了許多混戰，藝術家們開始放棄他們的決定權，很多藝術家也離開劇團，接演其他地方薪水更豐厚的戲，連蘭特夫婦也都覺得沒有發揮空間而離開了，但後來他們可以主導自己的戲時，他們就回來了，慢慢地公會品質和對百老匯的影響力下滑，幾乎變成只是其他製作的演出經紀人。<sup>⑥</sup>

另一場高貴的實驗，就像是公會的支流，就是藝術家嘗試爭取掌控自己的作品：劇作家劇團（the Playwrights Company）。從1938年橫跨到1960年，<sup>⑦</sup>因為商業在藝術和經濟上的獨裁、因為劇場的擁有者如舒伯特兄弟、因為製作人，甚至是因為劇場公會而幻滅，羅伯特·石伍德、席尼·霍華、艾默·萊斯、馬克斯韋爾·安德森和S. N. 貝曼這些人團結起來，自己成為製作人，排除非藝術家的製作人。他們都已經有社會地位，是普立茲獎（Pulitzer Prize）的得獎人、真正的自由主義者，相信劇場應該負起社會意義，提供道德教化，他們有很多成功的戲，後來幾年也有其他幾位卓越的劇作家加入。但他們也得在損益制度下運作，和其他百老匯劇場同處經濟競爭當中，他們的道路佈滿了商業化的荊棘，最後在精神上及經濟上吞沒了他們。<sup>⑧</sup>他們解散時樂觀地強調，類似的嚐試應該會再發生，但其成功決定於藝術家彼此尊敬，尤其是對於共同理想的忠誠！但讓我先回到二〇年代，按照進化的恰當順序。

在青少年時期，伊娃·勒·加利安就已經成為百老匯明星，在費倫那·莫那（Ferenc Molnár）的兩齣戲《天鵝》（*Sawn*）和《莉莉



<sup>⑥</sup> 在1938到1952年之間，我演了三齣他們的戲：和蘭特夫妻合演的《海鷗》（*The Seagull*），和保羅·羅勃遜以及荷西·費勒合演的《奧賽羅》，還有和約翰·巴克馬斯特合演蕭伯納的《聖女貞德》。

<sup>⑦</sup> 參閱 John Wharton, *Life Among the Playwrights* (New York: Quadrangle Publications, 1974)。

翁》(Liliom)當中演出。出自她對歐洲演員和傳統的愛慕，她創立了十四街市民常備劇目劇團(Civic Repertory on Fourteenth Street)，以令人無法置信的技巧和毅力，招募了一個慈善資助劇團，由固定的團員和偶而客串的演員演出古典和新古典劇目的製作。從1926到1932年，劇團的票價讓真正看戲的觀眾(其中只有少數是有錢人)和年輕人可以固定看戲，許多人抱著愛與懷舊的心情紀念市民劇團，更重要的是這代表著美國曾有職業定目劇團存在過。<sup>6</sup>到了1937年，我渴望加入這一行之時，曾寫信給伊娃·勒·加利安要求試演。我知道市民劇團的名聲，相信這是我唯一願意獻身的劇團。我不知道它已經倒了五年，而勒·加利安那時正努力以獨立製作重新站起來，一面勇敢地夢想著一個新的市民劇團。

不可避免地，1929年經濟崩盤及接踵而來的1930年代經濟大蕭條，對整個劇場社群產生嚴重影響。幾乎是強迫藝術圈所有成員產生社會意識——而且越演越烈。基於政治激進主義，許多演員興起成立「實驗室」和工作坊。其中同仁劇團(Group Theatre)被認為不只是具備社會理念、還有高度藝術理想的劇團，同仁劇團受到史坦尼斯拉夫斯基(Stanislavsky)的原則強烈影響，依據莫斯科藝術劇院的規範成立，在哈洛·克拉曼(Harold Clurman)的領導下興起。1931年，同仁劇團從康乃狄克州的夏日渡假村開始。有二十八個演員和三個導演：克拉曼，李·斯特拉斯伯格(Lee Strasberg)，和雪妮·克勞芙(Cheryl Crawford)，他們大部分都在劇場公會、普羅溫斯敦劇團和街坊劇團裡合作過，他們都討厭商業主義，會熱烈討論每件事，從缺乏藝術完整性到表演和導演的缺點，他們渴望優秀的組合，以共同的語言、不斷進步的表演技巧，演出具有社會意義的戲(在藝術中，有成效的合作最初總是由共同的熱情、熱烈發表不同意見，還有尋找答案而成立。想成為藝術家的人，從事一般性的膚淺社交，是不會有什麼結果的。)1931年夏天，在劇場公會的鼓勵和財務支援下，克拉曼在只承諾食宿的情況下，說服其他人參加康乃狄克州的實驗。這些演員中有山佛·梅斯那(Sanford Meisner)、史黛拉·艾德勒(Stella Adler)、伊力·卡山(Elia Kazan)、法蘭奇·湯恩(Franchot Tone)、



032

演員的挑戰  
A Challenge for the Actor

莫里斯·卡諾夫斯基 (Morris Carnovsky)、J. 愛德華·布朗柏格 (J. Edward Bloomberg)，和克利福德·奧迪斯 (Clifford Odets)。後來又加入的有約翰·加菲德 (John Garfield)、盧瑟·艾德勒 (Luther Adler)、李·科布 (Lee J. Cobb)、歐文·蕭 (Irwin Shaw)、威廉·薩洛揚 (William Saroyan)、法蘭西斯·法默 (Frances Farmer)、席尼·金斯利 (Sidney Kingsley)、羅伯·路易斯 (Rober (Bobby) Lerwis) 和瑪格麗特·貝克 (Margaret Barker)。這份名單就是同仁劇團對我們劇場所造成影響的證明。十年間，他們在紐約形成一股強大的力量，改變了導演、集體演出，以及哪種戲可以同時吸引到新舊觀眾。<sup>⑤</sup>

在經濟蕭條的高峰期，紐約和巡迴各地的商業製作都跌落谷底，原本就經常有上千個演員沒工作，現在又增加了上千個，更糟的是，大部分演員在沒戲演時賴以維生的工作：端盤子、餐廳廚房工作、辦公室工作、跑腿辦雜事或在家幫傭，這些機會也都消失了。他們真的流落街頭了。年輕的亨利·方達 (Henry Fonda) 也加入那些在時代廣場賣蘋果的階級。

羅斯福總統把我們從泥沼裡拉出來的創舉之一，就是成立「工作改進組織」(Works Progress Administration, WPA)，其中包括聯邦劇院 (Federal Theatre)。這是美國歷史上唯一由政府成立國立劇場的時期。剛開始他們甚至還承諾政府不會干預或審查。這個計畫是如此的龐大，要能真正執行就是個奇蹟了，但它還是從1935年撐到了1939年。它的失敗完全是因為國會進行政治迫害，希望它從聯邦支出名單中消失。



<sup>⑤</sup> 我和保羅·慕尼在由他們主辦、馬克斯韋爾·安德森製作的《拉歌島》(Key Largo) 中演對手戲。

<sup>⑥</sup> 想更加了解勒·加利安的遠見和奮鬥，請閱讀她的兩本自傳：*At Thirty-Three* (New York, Toronto: Longmans Green, 1934) 和 *With a Quiet Heart* (New York: Viking Press, 1953)。

<sup>⑦</sup> 想完全理解他們的動盪年代，請閱讀哈洛·克里曼的 *The Fervent Years* (New York: Knopf, 1945)。我們可以從他們的成功當中學習到很多，但從他們的失敗中或許學到更多。



統計數據讓我頭痛。在四年內，聯邦劇院製作了超過1,200個計畫，從馬戲、傀儡戲和音樂劇，到輕歌劇、新戲和古典劇。光第一年就超過12,000名劇場工作者，在31個城市中被雇用；他們的工作讓觀眾人數達到上百萬。劇作家被這些努力所感動，不要求版稅免費捐出他們的作品。有些製作非常成功，有些則很創新。雖然作品水準往往很差，卻不乏表演者的熱忱。

聯邦劇院製作的這些戲裡面，有十四齣是歐尼爾寫的、九齣是蕭伯納的，還有艾略特（T.S. Eliot）的《大教堂中的謀殺》（*Murder in the Cathedral*）、完全由黑人演出的《馬克白》，還有克里斯多福·馬羅（Christopher Marlowe）的《浮士德博士》（*Doctor Faustus*，由歐森·威爾斯〔Orson Welles〕和約翰·豪斯曼〔John Houseman〕贊助製作，他倆後來還短暫合作創立了水星劇場〔Mercury Theatre〕）。馬克·布利茨坦（Marc Blitzstein）的《大廈將傾》（*The Cradle Will Rock*）被認為非常具有「顛覆性」，得為國會在1939年6月結束聯邦劇場的舉動承擔部分責任。一位國會議員問馬羅是不是共產黨員，其他人則覺得莎士比亞具顛覆性。（注意這很像最近國會試圖關閉國立藝術基金會，還有道德大眾〔Moral Majority〕這個政治團體試圖讓《羅密歐與茱麗葉》從書架上消失，聲稱這故事會鼓勵青少年自殺和嗑藥。）聯邦劇場的主導中心人物是不凡的海莉·弗拉那肯（Hallie Flanagan）。<sup>9</sup>

諷刺的是，1940年代前半期因為二次世界大戰而經濟復甦。商業劇場以逃避現實的戲劇及愚蠢的戰爭喜劇而復興（我也參與了這個罪行，演出《海軍上將有老婆》〔*The Admiral Had a Wife*〕，和《維琪》〔*Vicki*〕這兩齣戲，都是和荷西·費勒〔José Ferrer〕合演），另外還有幾個嚴肅的製作，像是《不應有黑夜》（*There Shall Be No Night*）和《奧賽羅》。非商業性演出很少造成騷動，除了由歐洲移民投資，像是以厄文·皮斯卡托（Erwin Piscator）為首的社會研究新學院（New School for Social Research）戲劇系、加州的馬克斯·廉哈特研習班（Max Reinhardt Seminar）開幕，和1945年在紐約由赫伯·柏格霍夫成立的HB工作室。柏格霍夫想創造一個空間和家，讓他和他的同事

可以實驗和學習，以增進他們的技巧，而不用在街角的雜貨店和咖啡廳閒晃，像流浪漢一樣，一面抱怨自己找不到創作的出口。1947年演員工作室（Actors' Studio）成立了，赫伯·柏格霍夫同樣是發起人之一，也是為了同樣的宗旨而成立。同時，新的劇作家如田納西·威廉斯（Tennessee Williams）、霍頓·福特（Horton Foote）和亞瑟·米勒（Arthur Miller）出現，已經成立的劇作家劇團的演出，加上重要的美國音樂劇這種新形式誕生，讓1940年代帶著希望結束，留給50年代一個好的開始。<sup>⑥</sup>

我有一張1950年12月底劇場售票代理處的廣告，顯示一星期中可以在百老匯看到的所有娛樂節目。包括三齣蕭伯納的戲、一齣莎士比亞、一齣皮尼耶洛（Pinero）、一齣阿諾依（Anouilh）、一齣范·德魯騰（Van Druten），還有音樂劇《紅男綠女》（*Guys and Dolls*）、《花紅酒綠》（*Pal Joey*）、《國王與我》（*The King and I*）、《南太平洋》（*South Pacific*）和《風流貴婦》（*Call Me Madam*）。演員有茱蒂·嘉蘭（Judy Garland）、葛楚德·勞倫斯（Gertrude Lawrence）、尤伯·連納（Yul Brynner）、伊索·摩曼（Ethel Merman）、伯特·拉爾（Bert Lahr）、菲爾·西爾弗斯（Phil Silvers）、奧黛莉·赫本（Audrey Hepburn）、理查·波頓（Richard Burton）、茱莉·哈里斯（Julie Harris）、大衛·尼文（David Niven）、潔西卡·坦迪（Jessica Tandy）、休姆·克羅寧（Hume Cronyn）、查爾斯·勞頓（Charles Laughton）、查爾斯·博耶（Charles Boyer）、費雯·麗（Vivien Leigh）、勞倫斯·奧立佛（Lawrence Olivier）、亨利·方達、席德瑞克·哈維克（Cedric Hardwicke），還有我。商業收費開始大受歡迎，即使當一切似乎都很樂觀地進行著，我們當中仍有許多人因為缺乏持續性的演出，以及無論怎麼努力也不見起色的營銷壓力而苦惱。



035

第一章  
演員的世界

<sup>⑥</sup> 想了解這位女士如何跨越看來無法克服的阻礙，了解其獨特成就的全貌，請閱讀 Joanne Bentley, *Hallie Flanagan: A Life in the American Theatre* (New York: Knopf, 1988)。

<sup>⑦</sup> 想知道美國和歐洲劇場在1950年代早期的全面精彩概論，請閱讀 Eric Bentley, *In Search of Theatre* (New York: Knopf, 1953)。

年輕藝術家為了反抗這些不安，在鳳凰劇團（Phoenix Theatre）<sup>⑧</sup>、廣場圈劇團（The Circle in the Square）和櫻樹徑劇團（Cherry Lane Theatre）極度努力下，外百老匯再次騷動了起來。很多年輕演員留下他們的紀錄——潔拉汀·佩姬（Geraldine Page）、傑森·羅拔茲（Jason Robards）和墨林·史塔普萊頓（Maureen Stapleton），這裡只隨便提幾個——都是在HB工作室受訓過的。山繆·貝克特（Samuel Beckett）公認具有偉大的影響力，而艾德華·阿爾比（Edward Albee）讓他們演出《動物園的故事》（*The Zoo Story*）、《沙箱》（*The Sandbox*）和《美國夢》（*The American Dream*）。

麥卡錫主義已經在全國揭幕，在這個「神話般的50年代」（fabulous fifties），它影響了既存的劇場作家、導演和演員社群，形成一種恐怖的氣氛，以及偶爾的背叛、棄離和自殺，或是單純的壓抑異見。當個人的信仰和信念遭到挑戰、左傾被認為是罪行、名人在國會被當成騙子，以威嚇普羅大眾服從，除非你已熟悉這段黑暗時期，否則你可以從很多的政治評論，或是受害者和犯人的自傳裡讀到這段歷史，如果我們不想讓這可恥的時代在未來重現，這點是很重要的。我受傷很深，對於處理那段時間的記憶，至今還有困難，我想引用愛德華·穆若（Edward Murrow）同意我轉載的一段聲明，這位勇敢的記者起身反抗當時煽動反共政治迫害的參議員約瑟夫·麥卡錫。有一陣子，穆若的電台節目有個特別單元叫做「這是我所相信的……」，他給麥卡錫受害者幾分鐘的時間，發表他們的信念，最後這上百則的聲明集結成了一本小書，<sup>⑨</sup>我的聲明是以引述開場：

「我意外地知道，即使艱困地穿過我生命中不真實部分向前進，我並非總能實踐我的理想。但在我自己真實的世界裡，我從沒做錯事、從未否認我的信仰、從不對我自己不真實。我被威脅、收到黑函、受辱、挨餓。但我的行為光明正大，我打了一場美好的仗。現在一切都結束了，我感到無與倫比的平靜。我相信米開蘭基羅、維拉斯奎茲（Velasquez）和林布蘭（Rembrandt）；設計的力量、色彩的神秘、一切永恆美麗事物的救贖，以及祝福這些手的藝術啟示。



036

演員的挑戰  
A Challenge for the Actor



阿們，阿們。」這些話出自蕭伯納所著的《醫生的困境》（*The Doctor's Dilemma*），臨死的畫家路易斯·迪貝達（Louis Dubedat）的台詞。這信條來自一名藝術家、一個特定的人，只是作者信念的一部分，他的信念是由他全部的作品來做總結。我不是作家、先知或哲學家，只是一位女演員，我再次透過劇作家的幫忙詮釋我的信仰：我相信古希臘在兩千五百年前開啟了劇場，在愛蓮諾拉·杜思（Eleonora Duse）的天賦奇蹟中、在事實的力量、情緒的神秘、對萬物救贖的無窮想像，以及藝術的啟示中，祝福所有演員勤奮不倦的工作和奮鬥，以及靈感和創作。阿們，阿們。

我生命的其他部分，也對於實踐我的理想感到有「罪惡感」，但並沒有像可憐的路易斯·迪貝達那麼深，也不是為了相同的原因。在我的生命中有獨立宣言和權利法案引導著我，而我相信每一個字——即使對其中某些部分感到有點幻滅。我也可以從米開蘭基羅、林布蘭、巴哈、莫札特、貝多芬、蕭伯納和莎士比亞，還有耶穌、柏拉圖和亞里斯多德的教誨中得到力量。這些偉大的創造者和有影響力的人，幫助我找到世界的理性、莊嚴和偉大。他們讓我充耳不聞那些折衷者狂熱的喧擾，試圖曲解理想、剝奪我們的精神救贖，來符合他們的實際需要和個人胃口。知識是每天有更多要學、有更高的目標要達成、要為他人做新的事情、讓每一天都無窮珍貴。我很感恩。一件事引發下一件事，如果沒有莎士比亞，蕭伯納不會成功，巴哈沒有了耶穌、貝多芬沒有了莫札特——如果沒有了他們，我們會是一片荒蕪。我第一天學會如何做麵包時，我很驕傲，那是一件簡單但可以讓其他人享受的事，或是種一顆球莖讓它成長，或是讓一個劇中角色從印刷字上活過來，成為一個人，有自己的觀點，幫助別人多了解一點；全部這些事，以及把它們做好的努力，讓我「穿過我生命中不真實部分



① 我幫他們演了屠格涅夫的《鄉間的一月》（*A Month in the Country*）和布萊希特的《四川好女人》（*The Good Woman of Setzuan*）。

② *This I Believe*, Vol. 2, ed. Raymond Swing (New York: Simon & Schuster, 1954)。

向前進」時，以及「被威脅、收到黑函、受辱、挨餓」時，可以為我自己的真實，好好打一場仗。

我度過了這段被監聽、被聯邦調查局跟蹤、在咖啡廳裡得不時憂慮地回頭掃視、以確保無人偷聽的時期，比起其他人，我很健康地活了下來。我沒有罪惡感需要處理，因為我沒有背叛任何人，我沒有承受怨恨、遭人背叛，或向國會「告發」，因為指控我的人至今仍不知名，我沒有坐牢、沒有自殺，至於禁止我演電視電影的黑名單，只是讓我遠離進入商業世界的誘惑，避免了我比先前在好萊塢更進一步對我的目標妥協。但這是我生命中唯一一段讓我感到恐懼，覺得對自己的命運失去掌控的時期，為了這一點，我有權利憤怒！

我仍然很難以客觀的角度，去看1960和70年代廣大的社會行動和劇場的關係，（除了我自己覺得藝術家太慢去反應或照亮這些年代）。1961年一月，在年輕的新總統就職典禮上，詩人羅伯特·佛斯特（Robert Frost）在他身旁，我們受到挑戰，認知到自由要自己爭取，透過接受我們對他們的責任，我們必須再次找出我們能為國家做什麼，而不是只為了自己。很多人接受了這個挑戰，模仿甘地的民權運動對我們的文化產生了強大的入侵，而這些承諾因為甘迺迪和小馬丁·路德·金恩被刺殺的悲劇，還有後來羅伯·甘迺迪的謀殺而受創，雖然詹森促進了民權，也雄心勃勃地向貧困開戰，卻因他唆使我們更加涉入越南而受創。下一屆政府的狀況持續惡化，戰爭延伸到了高棉，民眾越來越感受到領導階層的腐敗。

同時，麥卡錫世代的沉默，也被他們的下一代給打破了，他們回應了父母的缺乏社會參與，還有中產階級偽善的價值觀，以及重視物質的傾向。年輕人的反抗中有許多溫和份子，但也包括了兩種極端份子的清楚對立，一邊是「戴花的嬉皮」，他們宣導愛與和平，找尋最簡單的生活方式，只為了公社生活中極少的必需品才工作，他們之中有很多人都幻滅了，因為冒險行動失敗，有些人更逃避現實躲進了他們稱之為擴展心靈的化學——毒品的世界。另一頭我們看到狂熱的年輕政治活躍份子，他們相信自己能改變已經建立的世界，用恐怖份子的戰略對抗他們挑選出來的壞人。他們也墮落了，偶爾被自製炸彈意



038

演員的挑戰  
A Challenge for the Actor

外炸死自己，亞洲發生的事件也強化了我們國家的極端對立，越來越多覺醒的抗議者、和平示威及運動，終於讓越南的悲劇戰爭結束。然後，在強迫總統退位後，以我個人的看法，民主黨總統的職位復興了四年的榮譽，我們來到了80年代。但這二十年來在藝術方面發生了什麼事？

多年來，在動盪不安的時代，劇場活動似乎只得到政府些微關注，大概是因為對新國會壓制政治信仰的恐懼還徘徊不去。（如果政府部隊可以在肯特街射殺學生，那麼國會會對藝術家做出什麼呢？）1962年艾德華·阿爾比對中產階級社會風氣做出苦澀而諷刺的控訴，以《誰怕吳爾芙》（*Who's Afraid of Virginia Woolf?*）帶來很大的迴響，多年來影響了許多年輕同儕，但60年代大部分時候，百老匯靠著維持原有的票價和引進英國卡司繼續活躍。光是一年中，就有十六齣以英國卡司為主的英國戲劇，讓美國戲劇和美國演員被拒劇場之外，外百老匯也被當成有利潤的舞台。結果大生意搬進了外百老匯，工會也來了，他們的「最低薪資」不斷上漲，確保勞工不會被剝削，導致票價上揚，劇評家也固定參加，受歡迎的戲碼被仔細找出來，搬到「上城」演出，直到大部分在百老匯或外百老匯上演的戲已經沒甚麼差異，或者像赫伯以前說的「現在我們在下城有小雜貨店，試圖和上城的那些大店相比。」<sup>⑦</sup>

在原始的外百老匯運動重現後，這樣的情況才暫時解決。有越來越多更小的舞台，以及地下室、閣樓的工作坊被年輕人佔據，他們從新的工會規範，及必須承擔的高額預算中逃出來，希望再次透過財務風險最小的實驗作品被聽見。這些新的投資很快躲到一把叫做「外外百老匯」的大傘底下，奇諾咖啡廳（Café Cino）提供一個平台，給許多年輕表演者、導演和作家，像是有天賦的藍福德·威爾遜（Lanford Wilson）。艾倫·史都華（Ellen Stewart）開始她的辣媽媽咖啡廳（Café La Mama），至今仍非常活躍，製作無數的實驗作品，



039

第一章  
演員的世界

<sup>⑦</sup> 外百老匯演出的劇院，大都聚集在曼哈頓的下城區（downtown area），百老匯劇院其實是位在中城區（midtown area），但相對於下城這裡就算是上城了。



但整體而言，外外百老匯運動很快便感染到一些市場慣用的手法，比較成功的投資會和外百老匯結合，很多則倒閉或降級成為 showcase。Showcase 這個詞的字義本身就很明白，表示同業成員把自己陳列出來，等著由出價最高的買家購買，這場交易中的每個人都野心勃勃地吸引經紀人或星探、製作人或作家，邀請他們來「查看」他的價值。製作一部嚴謹的藝術作品需要專注的創意嘗試，以產生豐碩合作成果的可能性也被抹殺了。很多人認為外外百老匯運動非常成功，我卻認為它是慘敗，頂多是讓幾個特別有天分的人，才剛開始懷著年輕的理想主義，就馬上被推向他們想要逃離的商業主流。他們通常保持一隻腳在裡面，左搖右晃地假裝在為藝術服務。偶爾他們會完成一些好作品，但都是意外，而非這樣的環境所造成。<sup>②</sup>

喬瑟夫·帕普（Joseph Papp）在60年代火力全開。他是個超乎尋常的製作人，他了解社會劇場，加上他過人的能力，能喚起市政當局和慈善家們來支持他的工作，他在中央公園製作免費的莎劇演出，帶給人們各式各樣的街頭劇場，完成看來不可思議的成績。他在拉法葉街的人民劇場集合（people's theatre complex，這裡指的是喬瑟夫·帕普創建的 The Public Theatre）的成長，也是英雄事蹟般的成就，無論你對他是否給與掌聲，幾乎已經不是重點了，在1967年，他製作的《頭髮》（Hair）是第一齣回應、揭露年輕人存在問題的歌舞劇，同樣的話也可以用來形容他後來的成功作品《歌舞線上》（A Chorus Line）。我相信他每天要面對的障礙和問題，那些折磨他的問題、那些阻礙藝術成長的難題，和那些折磨所有以誠實和理想主義意圖展開的作品都是很類似的，在這些問題中，很多是我們演員拒絕負責的，那些我會在本章結論中挑戰。

在1960年代中期，尼爾·賽門（Neil Simon）的喜劇，和喬治·考夫曼（George S. Kaufman）在數十年前寫的真正的美國戲劇沒什麼不同，但尼爾·賽門的喜劇以對社會的洞察力和同理心，開始橫掃百老匯直到今天，或許未來在比較不像鬧劇的製作裡，現在認為它們是商業戲劇而忽略它們的人會發現，這些戲其實和果戈爾及契科夫的戲系出同源。

也是在60年代，慈善基金會給了我們新的支持。以前，福特和洛克斐勒基金會也幫助過科學和教育，現在他們延伸到了藝術——甚至是劇場，比較小的基金會也跟進，還有地方性劇場跟著激增的現象，基金會讓華盛頓特區、休士頓、波士頓和芝加哥的團體（我只列舉幾個已經成立的團體），更容易拓展並繼續它們的工作，基金會還幫助新的劇團成立：在安娜堡市製作藝術家協會，在舊金山有美國戲劇學院，在明尼亞波里市有了格思理劇團，和許多其他劇團一樣，都很成功地運作，有了基金會繼續支持，地方性劇團變成一股不可小看的勢力，尤其是它們進軍紐約的方式。洛克斐勒擔任紐約州州長時，他獨自負責說服聯邦政府參與贊助藝術，成立了國家藝術基金會，後來他創立了紐約州藝術基金會，這些機構仍贊助善意的投資，然而通常埋沒在官僚體制下，幫助有限。<sup>⑥</sup>他們和其他一些基金會，對於藝術作品潛力的評估有時很不在行，投資對象仍然很偏狹。

70年代時，常有新的劇作家在喬瑟夫·帕普的幫助下脫穎而出，著名的有山姆·謝普（Sam Shepard）、大衛·拉貝（David Rabe）和麥可·威勒（Michael Weller），另一方面，荒謬劇場變得越來越荒謬，還有「發生藝術」（happenings<sup>®</sup>）出現，演員在劇中和觀眾起衝突、全裸、描述性行為細節、演員往觀眾身上尿尿——全都假「藝術」或「解放」舊時代劇場的名義，演員因渴望表演，變得非常困惑，而允許無法形容的侮辱，兩個年輕人曾經問我，在試演會上被舞台監督要求排成一列測量陰莖長度時，他們能做什麼。驚嚇的我回答



<sup>⑥</sup> 今天演員有「Show case 條款」，劇作家也有劇作家協會規定的新條款，清楚列出每個細節，規定我們如何販售我們的才藝。

<sup>⑦</sup> 崔拉·夏普（Twyla Tharp）那個天才教給我的短短的一課。她申請了一筆獎助金，得填一張很長的申請單，還包括她下一個作品的書面企劃，讓基金會評估她是否符合資格。她在申請單的第一頁上，斜對角潦草寫上大大的幾個字：「我不做企劃，我做舞蹈。」她得到了獎助金。

<sup>⑧</sup> happening 是一種被當作藝術的表演、事件或情境。可以在任何地方表演，通常會有一位非線性敘說者，加上觀眾積極的參與。偶發的主要元素是有計畫的，但藝術家通常會保留即興的空間。但在60年代後期，這個字眼被嬉皮廣泛使用，而用來泛指各種型式的聚會、演出，因此也有了負面的意思。

說：「你們不應該讓他這麼做！」他們對我的回答不是很滿意。

你們大多還記得1980年代，那還沒有被過去歷史情感遮蔽的樣貌。現在我們邁向二十一世紀，為奢華、揮霍無度的雷根時期付出昂貴的代價，你會明白數十年的荒淫是如何反應在安德魯·洛伊·韋伯的超豪華劇場，以及從英國進口的劇目，像是《少爺返鄉》(Nicholas Nickleby)。有個劇場夠勇敢，清出整個空間給輪式溜冰鞋的斜坡和溜冰場——假「藝術」之名。好的一面我們看到奧古斯特·威爾遜(August Wilson)的戲和女性主義作家成形，如貝絲·漢萊(Beth Henley)和溫蒂·瓦瑟斯坦(Wendy Wasserstein)，但有很多演員認為方法演技已經落伍，轉而追求形式主義，模仿英國式的表演。

不只在紐約，全美國有越來越多的「創新製作」(innovative production，我憎恨的另一個字眼)，常被認為是「現代」(modern)劇場。它們大多是假借賦予古典劇新意的偽裝，以引人注意的設計和表面的把戲為基礎，他們因為導演的「概念」而犯了錯，把《特洛伊羅斯與克瑞西達》(Troilus and Cressida)放在洶湧的20年代、《雅典的泰蒙》(Timon of Athens)設定在美國南北戰時期、《如你所願》(As You Like It)在高爾夫球場邊的森林裡，讓演員穿著燈籠褲、拿著高爾夫球杆，或是在《櫻桃園》(The Cherry Orchard)裡使用白色絨毛毯，或——最近看到的——波斯地毯上。使用這些策略，是為了偽裝導演和他的演員不能實踐作者意圖的事實，這只會強調他們的缺乏視野及技巧上的弱點，「創新」仍和我們緊緊相隨，受到神祕難解的劇評讚賞，證明容易受騙的觀眾即使用嘴巴一邊打著哈欠，還是想當個「內行人」。或許有人會試圖把流行的70和80年代混合在一齣全裸的《哈姆雷特》裡，把艾森諾(Elsinore)設定為溫泉療養地，以確保劇院老闆好幾個月都賣到只剩下站票。

健康、沒有把戲、不聳動的實驗劇場，被滾雪球般的通貨膨脹給剝奪了，不成比例的工資讓外百老匯的票價高漲，連深愛劇場的戲迷都買不起，製作費不斷地增加，越來越多廣告花費和工會需求，以及奢侈花費不斷增加——從前置作業的辦公室開銷，到據說是道具組為每場演出所購買的香菸，從服裝師、設計師、木匠和電工喊價，到明



042

演員的挑戰  
A Challenge for the Actor

星要求豪華轎車接送服務，當這些奢侈品的使用者遭質疑時，他們會回答「大家都這樣做」，態度上更表現出不這麼做的人是「傻瓜」和笨蛋。

但我堅信通貨膨脹導致高物價，或是因經濟蕭條而物資缺乏，這些都只是理想主義的劇場人替劇場的困境編出來的藉口。如果你和我一樣，當你聽到像街坊劇團、普羅溫斯敦劇團、劇場公會、市民常備劇目劇團、同仁劇團、鳳凰劇團或製作藝術家協會的起源時，心一定會興奮地蹦蹦跳，也會隨著每個劇團的結束而往下沉。我們也可以問，一些仍然存在的劇場對這個時代的承諾到哪裡去了，我們可以怪罪通貨膨脹、不景氣、經濟蕭條、損益問題、票價太高、缺乏觀眾支持——因為工會的限制、大企業的剝削、房地產的壟斷、自大狂的製作人和導演、軟弱的領導、機會主義而沒有清楚觀點的藝術家眼光，甚至是劇評家——我們可能是對的，但我們忘了在尋找怪罪的對象同時，該把自己放在名單的最上面。

例如：我們歷史中的正面運動、我們的希望之島，都已經消失了，被當初發誓要對其忠誠的藝術家拋棄了。我不需要提到這些藝術家的名字，因為你可以很容易就查出來，但是那些一次又一次在戲裡濺起最大水花的人，很快就被好萊塢和百老匯那些更受歡迎、提供更多錢的工作給吸走了，利用與他們合作的同儕，當成踏腳石重新進入「演藝事業」的世界。他們總是在一個週末就離開，士氣低落的劇團變得越來越憤世嫉俗，正當地懷疑到底有沒有人是認真的！這是我們過去會失敗，現在的嘗試也缺乏長進的真正原因。客席演員常讓非營利劇場的管理者和其他演員覺得，他們其實是從比較重要的電影或電視的工作當中，撥出少許時間來贊助非營利劇場。

讓我們面對事實，從十九世紀演員兼經理的黃金時代消失後，表演這一行已經交出它對劇場的責任了。他們情願接受了由經理、製作人、導演，甚至是自己的經紀人，某種程度上像是父母般的控制，扮演著聽話小孩的角色。隨著時間這種狀況越來越嚴重，有時像是妓女和皮條客的關係，或是季節採果工和果園老闆的關係，演員沒有自己的地位，鞠躬哈腰地期望被雇用，或只是爭取注意，很多演員用毒品



迷惑他們的大腦、毒害他們的天分。和運動一樣，很多明星忘了，不論他們自己贏得了多少分，他們必須和一個好的隊伍才能打贏比賽，我們絕不能以理想的劇場幻覺迷惑自己，而是要一路努力爭取，直到抵達頂峰。在檢視我們的過去和現在的同時，我想強調前人懷著炙熱希望的道路，是佈滿沼澤、坑洞和陷阱的，當我們在開拓自己的道路時，可以張開眼睛看清楚。

或許我們心裡的山不是同一座，但我們得先決定我們的目標是什麼。



044

演員的挑戰  
A Challenge for the Actor